




Gerhes  
Gábor

 Peter Blake az 1980-as években Gustave Courbet legendás festménye (*Találkozás, avagy jó napot Courbet úr!*, 1854) nyomán festette meg találkozását David Hockney-val (*Találkozás, avagy szép napot Hockney úr!*, 1981–1983). Nagyjából ugyanebben az időben Jeff Wall Velázquez és Manet festményei alapján készített fotografikus táblaképeket. Gerhes pedig 2002-ben egy kis özzel találkozott egy táblaképként megkomponált nagyméretű fotográfián. A történet ikonográfiai szempontból látszólag egyszerű eset, a kitömött őz azonban arra utal, hogy Gerhes művészetében nem pusztán a művészettörténeti hagyomány feldolgozása a tét.<sup>1</sup> És nem is csak egyszerűen a festészet, a fotográfia és a valóság reprezentatív szembesítéséről van szó.

Gerhes ugyanabban a megépített, megkonstruált és színpadi allúziókat keltő térben találkozott az özzel, ahol abban az időben más titokzatos és jelentőségteljes események is lezajlottak. Először is a művész ballonkabátban megtalálta azt a „T”-t, amelyet három évvel korábban ő maga ásott el kertésznek öltözve egy valósághű természeti környezetben (*T-betűt ültetek*, 1999). A 2002-es környezet viszont már inkább csak a valóság paródiájának, avagy szerény másának, illetőleg ötletes makettjének tekinthető. Ez nézőpont kérdése.

## HORNYIK SÁNDOR REPRESENTATÍV TALÁLKOZÁSOK

A nézőpontot pedig a művész is befolyásolja, amikor a róla szóló monográfiában<sup>2</sup> bemutatja az épülő színpadot a világítással, a műfúvel, a játékfigurákkal és az alpesi poszterrel. Ebben a fiktív és ambivalens (egyszerre olcsó és igényes) alpesi tájban játssza el szerepeit Gerhes. Ő Monsieur Courbet és David Hockney, de ő a „dolgokat” aprító favágó, és ő az, aki egy sátor mellett a távoli hegyeket kémleli látcsövével. E történetek közös nevezője pedig gyanúsán nem lehet más, mint a realizmus és annak szövevényes művészettörténeti problematikája.

A dolog szépsége ezen túl abból fakad, hogy Gerhes igen rafináltan nyúl hozzá ehhez a problémacsomaghoz. Először is, hozzátesz egy kifejezetten egyéni nyelvet és vizuális kultúrát, amely sajátosan helyi, és még az íróniát sem nélkülözi. Ebből adódóan azonban nemcsak azt nehéz eldönteni, hogy a valóság egyes típusainak (tárgyak, fotók, festmények) és kategóriáinak (tárgy, személy, fogalom) határai hol is húzódnak, hanem azt is, hogy ezeket a határokat az alkotó mennyire veszi komolyan, és milyen mértékben tematizálja műveiben. Vegyük például Courbet és a realista festészet esetét, ahol Gerhes Courbet szerepébe helyezi magát, de nem öltözik Courbet-nak. Találkozik valakivel, aki azonban nem egy gazdag földbirtokos, de még csak nem is korának menő realista festője (pl. Hockney), hanem egy kis, kitömött őz, akit ráadásul észre sem vesz, hiszen a másik irányba néz, és még egy természetes műfenyő is közöttük áll. Vajon ez a megghiúsult vagy más nézőpontból erőltetett találkozás allegorikusan mire vonatkozik? A művészettörténeti referenciák erőltetésének nevetséges-

<sup>1</sup> A művészettörténeti hagyomány fotografikus reprodukálásának kérdéseihez lásd bővebben: Fried, Michael: *Why Photography Matters as Art as Never Before*. New Haven, 2008.

<sup>2</sup> Gerhes Gábor. A katalógust összeáll. Gerhes Gábor. Bp., 2009. (Mai Magyar Fotóművészet, 3.)

ségére, vagy éppen arra, hogy ezek a referenciák – úgy általában – mennyire tudatosak és megkonstruáltak?

Gerhes amúgy szeret konstruálni, illetve építeni, megösszerakni ezt-azt, csakúgy, mint szerepeket eljátszani gondosan megtervezett kosztümökben, ötletes kellekkel. Vagyis Gerhes nemcsak fotográfus, aki nagy formátumú kamerával készít részletgazdag fotókat, hanem egyúttal színpadi rendező is, aki sok esetben önmagát rendezi. Néha még az is látható, hogy a díszleteket is szereti ő maga csinálni, és nyilván a ruhákat is ő válogatja össze. Gesamtkunstwerk – mondhatnánk, de ez félrevinne. Inkább barkácsolás és buhera, a jó kis kelet-európai értelemben véve. Hétköznapi teendők – ahogy egy 1999-es mű címe állítja – itt helyben, lombfűrészsel és kalapáccsal. Méghozzá annyira hétköznapiak, hogy többnyire nem is lehet hozzájuk nagy „festői” narratívákat társítani. A *Távol az otthontól* (2002) esetében még lehet ugyan Caspar David Friedrichre és a fenséges, romantikus természetre asszociálni, de *A dolgok összekülönbözése* favágói (egyikük Gerhes természetesen) előtt már tanácstalanul áll a „klasszikus” néző. Különösen, ha hozzávesszük a cím folytatását: *a kívülről várt, de belülről jött ellenség*. Na de – túl a költészetten – milyen ellenség, és hogyhogy belülről jön? Talán a realizmus vagy a realitás ellensége? Az, aki avantgárd módra belülről bomlasztja a reprezentáció hitelességét? És egyáltalán, miért aprítják a favágók a lombfűrészsel kivágott dolgok (pontosabban: ADOLGO) betűit? Ezek bizony ikonográfiai szempontból gyakorlatilag megfejtethetetlen kérdések, melyek talán éppen e kérdések értelmetlenségét tematizálják.

Hasonló problémákkal szembesül az egyszeri néző a 2006-os, hasonló tematikájú fotografikus táblaképsorozat előtt, csak ha lehet, akkor még intenzívebben, mert itt még kevesebb a vizuális kapaszkodó, és még abszurdabbak a címek. Az allegorikus, illetve didaktikus olvasat felé visz a művek visszafogott, egységes, már-már grisaille színvilága – mintha Magritte-képekbe ön-

tótt moralizáló, németalföldi metszeteket látnánk. Az egyikben egy nő ül, keze egy fekete könyvön, mellette szürreálisan megsokasodott szocialista éjjeliszekrények. A tanulság pedig: *Vajon hihetek-e abban, ami bennem nem?* A másikon egy férfi ölel egy faoszlopot (esetleg veri bele a fejét?), mögötte pedig fura ravatalozó, urnával, rossz órával és három egymásba fonódó karkával, melyek amúgy az emberi psziché lacani modelljét is felidézhetik. Címe: *Elvégzendő feladatok előtt álló elvégzett feladat*. A „triptichon” utolsó darabja pedig a gitározó Gerhes. *Old Song* – mondja a cím. Melankólia – mondaná az ikonológus. Csak éppen a megkettőződött Gerhes nem a fejét támasztja, és nem is egy körzővel bíbelődik, hanem gitárt penget. De mennyire is régi ez a nóta a művészettel és az esztétikával, a hagyománnyal és a reprodukcióval? Az *Old Song* ugyanis nyilvánvalóan a digitális technológia és a számítógép gyermeke, miközben egyúttal klasszikus kollázsként is felfogható. Innen nézve viszont hol is húzódnak az analóg és a digitális képalkotás határai? Vajon az előtér fóliázott bútorlapokból álló doboza eredeti vagy csak „másolat”, analóg-e vagy digitális? És vajon maga a melankolikus művész eredeti-e vagy digitális, valódi-e vagy csak replika? És egyáltalán miért gondolja azt a néző, hogy a gitározó Gerhes egy hatalmas képen (126 x 156 cm-es lambda-print) bármit is reprezentál önmagán kívül?

A reprezentáció tere, az ábrázolás színpada, Gerhes allegorikus színháza e kérdések mentén fejti ki egyszerre romboló és építő jellegű munkáját, hogy végérvényesen elmossa a határokat a különféle képek és reprezentációk között, miközben táblakép voltában minden egyes nagy volumenű Gerhes-mű az ábrázolás „eredendő bűnére” emlékeztet – bibliai, neoplatonikus és konceptuális művészeti értelemben is.